

# “UM BOM LUGAR”: A ARTE VERBAL NOS VIDEOCLIPES DO RAP PAULISTA<sup>1</sup>

Anna Christina Bentes  
Universidade Estadual de Campinas

**Resumo:** *O presente trabalho pretende analisar a performance de rappers em videoclipes de grupos paulistas. Para tanto, analiso três videoclipes de três diferentes grupos de rap, procurando mostrar como os rappers produzem uma fala que impressiona não apenas pela forma como os conteúdos referenciais estão articulados lingüisticamente, como também através de um conjunto estruturado de meios comunicativos distintos que assinalam a entrada ou o início de um acontecimento performático. O trabalho ainda discute de que forma as performances dos rappers nos videoclipes possibilitam o reforço à identidade étnica e social do grupo social por eles representados.*

**Palavras-chave:** *arte verbal, mídia, performance.*

**Abstract:** *The aim of this paper is to analyse the performance developed by rappers in videoclipes produced by musical groups from the state of São Paulo. The analysis shows how do these rappers produce a remarkable speech considering two aspects: the articulation of specific contents and the whole of communicative ways that mark the beginning of a performatic event. This paper also demonstrates how these performances in videoclipes function as a reinforcement of ethnic and social identity for the social group they represent.*

**Keywords:** *verbal art, mídia, performance.*

## 1. Introdução

Apesar de sempre ter concebido as letras de música<sup>2</sup> como um fenômeno privilegiado de observação da linguagem humana, comecei a me interessar pelo rap como um possível objeto de pesquisa ao ler o texto do cineasta Walter Salles, intitulado “Centro e periferia se misturam em O Invasor”, publicado na Folha de São Paulo, em 16 de fevereiro deste ano. Neste texto, Salles (2002) chama a atenção para o fato de o rap em si funcionar dentro do filme “O Invasor”, de Beto Brant, como um personagem a mais na história, “impulsionando a narrativa para as áreas aparentemente mais turvas da cidade de São Paulo”. Além disso, o autor lembra que o trabalho dos rappers brasileiros tem a função de “desvendar um mundo cujos códigos são parcialmente desconhecidos”.

Ao entrar em contato com os primeiros videoclipes e cds de rap, percebi que estava frente a frente com um material<sup>3</sup> extremamente interessante, por várias razões. A primeira delas diz respeito ao fato de ter encontrado, em uma boa parte das letras, um forte caráter normativo. Em outras palavras, deparei-me com o fato de que em alguns videoclipes de bandas representativas do estado de São Paulo, os rappers chamam para si a responsabilidade pela comunicação, conservação e valorização de determinados padrões de conduta para o grupo social a que pertencem e do qual se propõem a ser porta-vozes.

Além disso, observei que os videoclipes de diferentes grupos de rap produzem uma fala que impressiona não apenas pelos conteúdos referenciais articulados, mas também pela utilização de um conjunto estruturado de meios comunicativos distintos, que assinalam a entrada ou o início de um acontecimento performático.

O presente trabalho constitui-se em uma primeira abordagem do fenômeno do rap paulista. Analisarei alguns videoclipes do rap paulista concebendo-os como

exemplos da chamada arte verbal. O campo de estudos sobre a arte verbal procura analisar gêneros orais que privilegiam formas de expressão estética da vida social e cultural. Ressalte-se ainda que a arte verbal não pode ser concebida sem que se analise a *performance* dos falantes, já que, segundo a perspectiva teórica que está na base destes estudos, não é possível compreender as manipulações dos recursos lingüísticos por parte dos falantes sem que se considere a natureza da *performance*, concebida como um modo oral de comunicação. A seguir, farei uma breve contextualização do *rap* brasileiro no movimento hip-hop. Na terceira sessão, as análises propriamente ditas e, por último, algumas conclusões.

## 2. Sobre hip-hop, *rap* americano e *rap* brasileiro

Em 1970, o cantor, poeta, ficcionista e compositor norte-americano Gil Scott-Heron, seguidor dos expoentes do chamado Harlem Renaissance (período de grande efervescência da literatura afro-americana, no entre guerras), acompanhado por percursionistas, gravou alguns de seus poemas no disco “A new black poet: small talk at 125<sup>th</sup> & Lenox”, lançando os fundamentos do que mais tarde seria conhecido como *rythm and poetry*, o *rap*. Tricia Rose (1997), historiadora americana, em seu texto sobre as condições de emergência do movimento hip-hop na América urbana e pós-industrial, afirma que o hip-hop é um movimento que, em suas principais formas - o grafite, o *break* e o *rap* – “tem se esforçado por negociar a experiência de marginalização, da oportunidade brutalmente perdida e da opressão nos imperativos culturais da história, identidade e das comunidades afro-americanas e caribenhas” (op.cit:192). Para a autora, o movimento hip-hop, arquitetado no centro da decadência urbana como um espaço de diversão, transformou os produtos tecnológicos que se acumularam como lixo na cultura e na indústria, em fontes de prazer e de poder. Este movimento, ainda para a autora, “duplicou, reinterpretou a experiência da vida urbana e apropriou-se, simbolicamente, do espaço urbano por meio do *sampleado*, da postura, da dança, do estilo e dos efeitos do som” (op. cit: 193).

Após fazer uma análise sobre a fundamental relação do movimento hip-hop com a Nova York dos anos 70, a autora passa a descrever a principal característica do movimento em questão: ele é uma fonte de formação de uma identidade alternativa para os jovens em uma comunidade, cujas antigas instituições locais de apoio foram destruídas, assim como outros setores importantes. Sobre esta questão, a autora afirma:

*As identidades alternativas locais foram forjadas a partir de modas e linguagens, de nomes e ruas e, mais importante: do estabelecimento de grupos e turmas de bairro. (...) O grupo, como um tipo local de identidade, de filiação grupal e com um sistema de segurança próprio, surge em quase todas as músicas do rap, nas dedicatórias das fitas cassetes, nas performances musicais para o vídeo e nas entrevistas com artistas na mídia. A identidade do hip-hop está profundamente arraigada à experiência local e específica e ao apego a um status em um grupo local ou família, forjada a partir de um vínculo intercultural que, a exemplo das formações das gangues, promovem isolamento e segurança em um ambiente complexo e inflexível. E de fato, contribuem para a construção das redes da comunidade que servem de base para os novos movimentos sociais (Rose, 1997:202)*

No caso do Brasil, o movimento hip-hop foi se construindo de forma fragmentária. Spensy Pimentel, em seu texto “O livro vermelho do hip-hop” (1997), afirma que desde os anos 70, na periferia das grandes cidades do país, eram comuns os bailes *black*, com muito *soul* e *funk*. Segundo o autor, “o *rap* apenas deu continuidade a essa trilha”. O primeiro elemento do movimento a chamar a atenção dos jovens das periferias brasileiras foi o *break*. Segundo Pimentel (1997), o *break* foi bastante

importante para a emergência do movimento hip-hop brasileiro, no início da década de 80 porque a partir dele surgiram as primeiras organizações de *b.boys* (*break boys*) brasileiros, as *ganges*. Foi em São Paulo, segundo o autor, que a cultura hip-hop mais cresceu, tomando a periferia. O *break* saiu dos bailes e foi às ruas. Ainda segundo Pimentel (1997), ao mesmo tempo em que o *break* ganhava destaque na mídia, crescia também o grafite que, em São Paulo, contou com muitos artistas de classe média espalhando seus desenhos pela cidade. Em Pimentel (1997), encontramos o depoimento de KLJay, do grupo “Racionais” sobre como ocorreu o início do movimento no Brasil: “O hip-hop chegou aqui como uma onda, a gente não sabia que o break evitava brigas entre as *ganges* nos EUA, promovia uma mudança de comportamento. Não

*Rap* quer dizer “rythym and poetry”. Mas no Brasil, além disso, *rap* significa fundamentalmente “compromisso”, como nos diz o *rapper* paulista Sabotage. Os temas presentes no *corpus* constituído para este trabalho são diversos, mas é possível apresentar uma primeira tipologia: (i) denúncia social: crítica às condições precárias de saúde, educação, lazer e transporte dos moradores das periferias; crítica à violência policial (contra os moradores da periferia e contra os presos comuns), crítica ao desemprego e crítica a todo o contexto político-social que “empurra as pessoas para o crime e para as drogas” (consumo e tráfico); crítica às práticas religiosas que incentivam contribuição financeira sistemática dos fiéis; (ii) crítica explícita à política excludente do governo FHC; (iii) relatos sobre o cotidiano do crime; (iv) denúncia sobre o preconceito racial; (v) denúncia sobre as condições carcerárias e sobre o cotidiano na cadeia; (vi) afirmação de uma identidade negra; (vii) a função social do *rap* e do movimento hip-hop; (viii) lazer e diversão na periferia; (ix) valorização da periferia e de seus moradores. No *corpus* constituído, há ainda temas menos recorrentes: a discriminação da maconha, a violência contra a mulher, a exploração sexual da mulher, o cotidiano de meninos de rua, a criminalização da infância, relatos sobre a vida de usuários de droga, alcoolismo. O fato de serem estes e não outros os temas desenvolvidos indica que os grupos de *rap* reivindicam para si um papel social: ao mesmo tempo em que mostram quem e o que são os moradores das periferias das grandes cidades brasileiras, também apresentam um conjunto de princípios orientadores para as ações e crenças destes mesmos indivíduos, o que, conseqüentemente, acaba por construir uma identidade social para as comunidades que pretendem representar. É sobre este último aspecto que este trabalho tratará daqui por diante.

### 3. Três videocliques do *rap* paulista: um bom lugar para a arte verbal

A metáfora para a periferia da Grande São Paulo é a expressão “campo de batalha”. O grupo de rap “Conceito Moral” justifica a construção desta metáfora no romance “Capão Pecado” (Ferréz, 2000) da forma que se segue:

*O nome “campo de batalha se deu porque é uma constante luta pela vida, tá ligado? Você tem que correr atrás de um emprego pra se sustentar, tem que estudar pra não ser manipulado, tem que ficar esperto com a polícia porque você é favelado, tem que ter consciência pra não cair na porra da droga, tem que ter calma pra não sentar o dedo nos nóia e uma pá de coisa que só um soldado da favela tem pra sobreviver (op.cit.: 161)*

Nos três videocliques a serem analisados, “Um bom lugar” (Sabotage), “H.Aço” (DMN) e “Oitavo anjo” (509-E), esta é uma importante imagem trabalhada: a de que aquele que vive nas favelas, na periferia ou nas prisões tem que ser um “Homem de Aço”, como nos diz o grupo DMN, tem que “honrar, provar...”, como nos diz o *rapper* Sabotage, tem que simplesmente “ser”, como nos diz Dexter, do grupo 509-E, que se formou dentro da Casa de Detenção de São Paulo. Esta imagem de força e de resistência

é construída não apenas pelo que é dito, mas também pelo conjunto de modos de comunicação articulados no videoclipe.

Por exemplo, no videoclipe “H.Aço”, ocorre um “paralelismo” (Leech, 1969, Jakobson, 1966 *apud* Bauman, 1978:18) não só de enunciados (o refrão da música é: “Sei que não é fácil, sei que não é fácil, sei que não é fácil, ser homem de aço, sei que não”), mas também de recursos visuais. De forma a demonstrar isto, é possível dizer que neste videoclipe as principais imagens mobilizadas para enfatizar a idéia de força e resistência necessárias para a sobrevivência no dia a dia são: corpos negros musculosos (enfocando principalmente peito, braços e punhos masculinos), homens negros lutando boxe, rostos negros fortes focalizados em *close*, repetindo o refrão com vigor e seriedade, fazendo os movimentos típicos do *rap* (mergulhos dos braços no ar para frente e para baixo, com os dedos das mãos como posicionados de forma a parecerem armas) e, por último, a imagem de um DJ, em pleno trabalho, tocando seus discos.

Os recursos técnicos que intensificam os efeitos causados pelas imagens podem ser assim elencados: (i) a presença de uma luz branca sobre os corpos negros, que lhes confere uma leveza, como num contraponto à necessária dureza e rigidez das imagens veiculadas e afirmadas como atributos necessários para o enfrentamento da cotidiano na favela; (ii) o predomínio do recurso “destino receptor direto”, definido por Thompson (1995) como um recurso que se caracteriza pelo fato de os produtores se colocarem diante da câmera e falarem diretamente para ela, de tal maneira que os espectadores têm a impressão de estarem sendo diretamente interpelados. Este último recurso é utilizado tanto nos momentos em que uma única pessoa fala com o espectador, mas também quando o grupo todo fala com este último.

Em termos dos conteúdos proposicionais veiculados sobre este “Homem de Aço”, a letra da música em dois trechos refere-se ao personagem criado da seguinte forma: “Eu sei / O quanto é difícil suportar / Derramo o meu suor e sei valorizar / E no limite da humildade / Faço meu espaço / Me considero um H.Aço (...) Ser Homem de Aço é resistir / Não posso dar as costas / Se o problema mora aqui / Não vou fugir / Nem fingir que não vi / Nem me distrair/ Nenhum playboy paga pau vai rir de mim/ Tenho uma meta a seguir...”

A construção de uma imagem de homem exemplar, de um soldado, de um homem forte e resistente aos sofrimentos inerentes à sua condição social também aparecem na letra e no videoclipe da música “Oitavo anjo”, do grupo 509-E. Vejamos como esta imagem está presente nos versos da música: “Acharam que eu estava derrotado / Quem achou estava errado / Eu voltei tô aqui / Se liga só escuta aí / Ao contrário do que você queria / Tô firmão tô na correria / Sou guerreiro e não pago pra vacilar / Sou vaso ruim de quebrar (...) Vou te apresentar o que você não conhece / Anote tudo vê se não esquece / Você verá que não deixei me envolver / Pra sobreviver por aqui tem que ser / Mesmo no inferno é bom saber com quem se anda / Se não embaça vira desanda”.

Os recursos técnicos mobilizados que possibilitam a emergência da *performance* neste clipe são variados: ocorre um fluxo mais intenso de imagens, já que a tela, na maioria das vezes está dividida em duas partes; além disso, apesar de as imagens estarem predominantemente concentradas na figura de Dexter, o *rapper* que está preso na Casa de Detenção, há uma concorrência de imagens sobre o cotidiano na prisão, a polícia invadindo a prisão, sobre as repercussões do lado de fora da prisão quando há uma rebelião, etc. No entanto, na maioria das vezes, o enfoque está sobre o produtor dos enunciados. Sobre ele, há imagens de vários tipos, com a predominância daquela em

que se encontra andando pelos corredores da prisão. Há ainda outras formas de mostrar o *rapper*: na cela (fazendo exercícios físicos), no cotidiano da prisão (no pátio, praticando quebra de braço). Há uma cena em que a iluminação de dentro para fora, com o *rapper* andando no corredor, abrindo os braços em câmera lenta, tendo ao fundo a letra da música incidental de Jorge Benjor (“descobri que além de ser um anjo, tenho cinco inimigos...”), constrói a imagem do *rapper*, ao contrário do que se poderia pensar, como um anjo, mesmo que ele seja um anjo do apocalipse. Ainda há um aspecto interessante a ser ressaltado: a força do corpo não é tão explorada neste clipe quanto no outro, mas ainda sim, há cenas (principalmente quando se está ressaltando as qualidades exemplares do personagem construído, o homem guerreiro e resistente) em que ele aparece sem camisa, fazendo gestos de força (braços erguidos com os punhos fechados, braços em x para baixo).

No videoclipe “Um bom lugar”, o enfoque é o cotidiano de um morador da favela: enquanto canta, o *rapper* Sabotage é mostrado em seu barraco pequeno, andando pelas “ruas” estreitas da favela, falando com as pessoas do lugar; além disso, o videoclipe mostra como é possível transformar os espaços vazios das periferias em “um bom lugar”, onde o *rapper* reúne seus amigos de outros grupos e de outras tendências musicais para fazer um show ao ar livre, em um palco armado, ao redor do qual as pessoas se juntam para ouvir e cantar *rap*. Enquanto nos vídeos “H.Aço” e “Oitavo Anjo” ocorre a predominância da técnica “destino receptor direto”, na qual o produtor dirige sua mensagem diretamente para a câmera, no videoclipe “Um bom lugar” ocorre uma alternância das técnicas: ora o *rapper* fala diretamente para a câmera, ora atua sem se dirigir diretamente ao receptor. Neste videoclipe o que é ressaltado, ao lado da construção de uma fala que diz como as pessoas da periferia devem se comportar, (elas têm que “ter fé, têm que insistir, têm que ser humildes, têm que ter Deus em mente, têm que ter caráter...”), é o próprio lugar em que os sujeitos vivem. Assim, o cenário da favela é mais um personagem neste videoclipe, mostrado com tanta ênfase quanto o próprio *rapper*. Sua *performance* não pode ser separada do que se mostra como “pano de fundo”. Seu andar pela favela, sua vivência nela, sua intimidade com o lugar ajudam a reforçar identidade social do *rapper* construída no/pelo videoclipe e dão forma e força à letra da música que diz: “um bom lugar / se constrói com humildade / é bom lembrar / aqui é o mano Sabotage / vou seguir sem pilantragem / vou honrar provar...”.

#### 4. Algumas conclusões

Nesta breve análise de três vídeos de *rap*, procurei mostrar em que medida as letras das músicas e as performances dos rappers estão relacionadas ao papel social que estes poetas urbanos atribuem a si próprios: o de serem aqueles que têm a responsabilidade de conservar e difundir um conjunto de pressuposições, crenças e padrões de comportamento que são trazidos do passado e que devem servir como princípio orientador para as ações e crenças do presente. Uma outra característica importante destas produções culturais é aquela que diz respeito à formação tanto da identidade dos *rappers* como a formação da identidade das comunidades das periferias de São Paulo. As letras e os vídeos nos mostram tanto o sentido que cada *rapper* tem de si mesmo (dotado de certas características e potencialidades pessoais, situado em uma certa trajetória de vida), como o sentido que cada um tem de si mesmo como membro de um grupo social ou coletividade. Assim, espero que esta primeira abordagem possa ter mostrado como a mídia pode tornar-se “um bom lugar” de

construção de um sentido de pertença, de integração do indivíduo a um grupo social ou coletividade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, R. *Verbal art as performance*. Rowley, Massachussets:Newbury House Publishers, Inc., 1978.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

PIMENTEL, S. *Hip-hop no Brasil: esperança nas periferias da periferia do capitalismo*. [www.realhiphop.com.br](http://www.realhiphop.com.br), 1997.

ROSE, T. “Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop” In: HERSCHMANN, M. (org.) *Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SALLES, W. “Centro e periferia se misturam em “O Invasor””. Folha de São Paulo, 16/02/2002. Caderno Mais.

THOMPSON, J. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Agradeço a Ivana Lima Regis pelo auxílio no levantamento de material sobre o movimento hip-hop e na gravação e análise das músicas e dos vídeos do rap paulista.

<sup>2</sup> No texto *Linguística Textual* (2001), empreendo análises textuais de letras de música e de uma crítica musical.

<sup>3</sup> As análises desenvolvidas neste trabalho encontram-se baseadas na observação de 20 músicas de *rap* e de 25 vídeos. Os vídeos foram gravados a partir do programa semanal Yo!, produzido e exibido pela MTVBrasil, apresentado pelo *rapper* Thaíde, no período de 24 de março a 27 de abril de 2002. Os grupos de *rap* que serão explicitamente mencionados são o DMN, com o clipe da música “H.Aço” e o 509-E, com o clipe da música “Oitavo Anjo”; além disso, trabalhei com o clipe do *rapper* Sabotage, intitulado “Um bom lugar”.